Zur Wiederbelebung

der

Mozart'schen Clavier-Concerte.

Ein Wort der Anregung

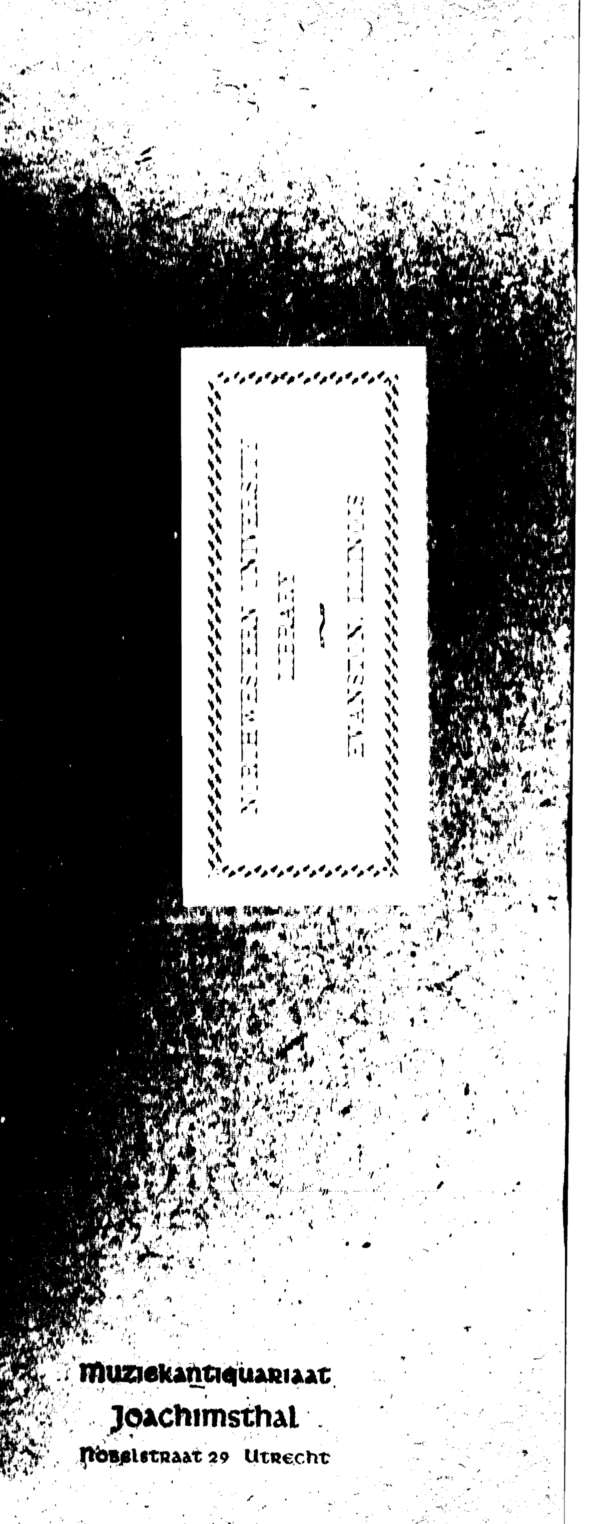
an die clavierspielende Welt

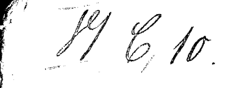
von

Prof. Dr. **Carl Reinecke,**
Kapellmeister der Gewandhausconcerte und Lehrer am
Königl. Conservatorium zu Leipzig.

Preis: 1.50 Mark.

Leipzig.
Eigenthum und Verlag von Gebrüder Reinecke.





Zur Wiederbelebung

der

Mozart'schen Clavier-Concerte.

Ein Wort der Anregung

an die clavierspielende Welt

von

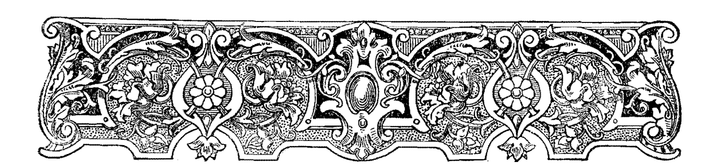
Prof. Dr. **Carl Reinecke,**

Kapellmeister der Gewandhausconcerte und Lehrer am
Königl. Conservatorium zu Leipzig.

Preis: 1.50 Mark.

Leipzig.

Eigenthum und Verlag von Gebrüder Reinecke.



Am 5. December 1891 erfüllen sich hundert Jahre seit dem Tage, da einer der grössten Tondichter aller Zeiten, Wolfgang Amadeus Mozart, von dieser Erde schied, und ohne Zweifel wird man fast in der ganzen civilisirten Welt, jedenfalls aber da, wo überhaupt Musik gepflegt wird, diesen Tag ernst und feierlich begehen. Mögen diese feierlichen Veranstaltungen aber vor Allem dazu beitragen, die Mitwelt wieder ernst und dringend darauf hinzuweisen, welch eine bedeutsame Stellung Mozart noch immer einnimmt und wie dringend wünschenswerth — um nicht zu sagen, wie nothwendig — es ist, seine Meisterwerke wieder häufiger vorzuführen, als dies in den letzten Decennien im Allgemeinen geschah. Die Thatsache allein, dass eine bedeutende Anzahl von Mozart's Werken noch heute ihre volle Wirkung auf ein gesundes Ohr und auf ein unverdorbenes Gemüth ausübt, ist ein genügender Beweis für seine Grösse und Bedeutung, denn innerhalb eines Jahrhunderts gehen auf dem Gebiete der Kunst grosse Wand-

lungen vor sich, sowohl was die der Kunst zu Gebote stehenden Mittel anbelangt, als auch was die Anschauungen und das Können der Künstler und endlich den Geschmack und das ganze Empfindungsleben des Publikums betrifft. Mozart's Opern (vielleicht mit Ausnahme von „Idomeneo" und „Titus"), namentlich aber „Figaro's Hochzeit", „Don Juan" und „Die Zauberflöte" haben unter allen seinen Werken wohl am meisten der Zeit getrotzt und stehen noch heute als in ihrer Art unübertroffene Meisterwerke da; demgemäss begegnen wir ihnen auch noch ziemlich häufig auf den Bühnen. Aber auch seine schönsten Symphonien (denen in *Gmoll, Esdur, Ddur* [ohne Menuett] und *Cdur* mit fugirtem Finale), einzelnen Opern-Ouvertüren, dem Requiem, dem Ave verum, einigen Concert-Arien und Liedern, sowie seinen Streich-Quartetten und -Quintetten begegnen wir, wenn auch meiner Ansicht nach nicht genügend oft, so doch in gewisser regelmässiger Wiederkehr auf den Programmen der Concert-Gesellschaften und Kammermusik-Vereinigungen. Aber merkwürdigerweise werden gerade diejenigen Werke, welche unser Meister für sein eigenes Haupt-Instrument, für das Clavier, schrieb, fast gar nicht mehr öffentlich gehört und beinahe nur noch zu instructiven Zwecken verwandt. Kaum je begegnet man bei öffentlichen Aufführungen seinen Clavier-Quartetten oder -Trios, seinen Sonaten für Clavier und Violine oder einem Solostücke für Clavier, am allerseltensten aber seinen Clavier-Concerten, und sollte letzteres wirklich einmal der Fall sein, so ist Hundert gegen Eins zu wetten, dass

wir dann auf das eine Concert in *Dmoll* stossen, obgleich unter den fünfundzwanzig Clavier-Concerten (die beiden für zwei und drei Claviere ungerechnet), welche Mozart geschrieben hat, mindestens noch sechs sind, welche dem *Dmoll*-Concerte ebenbürtig, zum Theil sogar — meiner Ansicht nach — überlegen sind. Es ist dies um so auffälliger, als Mozart der recht eigentliche Schöpfer unseres heutigen Clavier-Concertes ist. Vor ihm hatte kein Einziger es verstanden, Solo-Instrument und Orchester in das richtige Verhältniss zu einander zu stellen; entweder spielten die begleitenden Instrumente (wie bei Joh. Seb. Bach) eine fast ebenso bedeutende Rolle wie das Solo-Instrument, oder sie sanken zu gänzlicher Bedeutungslosigkeit herab. Einer späteren Zeit war es beschieden, diejenige Art von Clavier-Concerten hervorzubringen, in denen das Solo-Instrument dem Orchester fast untergeordnet ist, und welche man als ernsthafter Mann Symphonien mit obligatem Clavier zu nennen versucht ist, während ein witziger Kopf meinte, es seien nicht Concerte für, sondern gegen das Clavier. Bei Mozart ordnet sich das Orchester dem Claviere stets so weit unter, dass diesem unbestritten die Hauptrolle und die Hauptwirkung verbleibt, während es andererseits — abgesehen von den ganz selbständigen sogenannten Tuttisätzen — überall entweder alternirend, unterstützend oder contrapunktirend in der reizendsten Weise eingreift. Das Verdienst Mozart's, dem Concerte einen ebenso künstlerischen Werth und Gehalt gegeben zu haben, wie den anderen grossen Kunstformen, ist um so grösser, als man

zugestehen muss, dass das Concert als solches nicht, wie etwa die Symphonie und das Kammermusikstück, ganz ausschliesslich den Zweck verfolgt, als reines Kunstwerk zu wirken, sondern auch noch die Aufgabe hat, dem Spieler desselben Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kunstfertigkeit, seiner Geläufigkeit, seiner Bravour und seiner Vortragskunst zu geben. Diesen letzteren Zweck erreicht, und nichtsdestoweniger in dem Concerte ein das Gemüth und den Geist fesselndes Kunstwerk geschaffen zu haben, ist Mozart's unsterbliches Verdienst, welches auch dann nicht vergessen sein darf, wenn wirklich einmal Mozart's eigene Concerte gänzlich verschollen sein sollten. Dies Letztere einigermassen zu verhüten und zur Wiederbelebung derselben ein Scherflein beizutragen, ist der Zweck gegenwärtiger Blätter und der innigste Wunsch des Verfassers derselben.

Um einen Uebelstand — und als solchen betrachte ich die Vernachlässigung der Mozart'schen Clavier-Concerte — zu heben, muss man die Gründe dafür erforschen. Liegt der Grund nun in den Concerten selber, an den heutigen Spielern oder am Publikum? Am Letztern schwerlich; denn ich bin zu öfteren Malen Zeuge gewesen, dass sich das Publikum herzlich erfreut hat beim Vortrage eines Mozart'schen Concertes durch Frau Clara Schumann, Ferdinand Hiller oder Wilhelm Taubert, und ich selber habe häufig das Glück gehabt, Freude dadurch zu erwecken. Da sie also, wie wir sehen, unter den Händen gewisser Spieler ihre Wirkung nicht verfehlen, so kann man den Concerten selbst sicher nicht unbedingt und ausschliesslich die Schuld

beimessen; ich sage absichtlich „nicht unbedingt und ausschliesslich“, weil ich wiederum nicht glaube, dass man den modernen Pianisten allein die Schuld aufbürden darf, indem man schlankweg behauptet, sie könnten Mozart nicht spielen. Demgemäss muss man also folgern, dass doch einige Schuld an den Concerten selbst liegen muss. Und in der That wage ich dies zu behaupten, so befremdend dies auch Manchem erscheinen mag. Worin aber liegt der Mangel? Ist die Erfindung in seinen späteren und besten Concerten (und von diesen spreche ich nur) minder bedeutend, minder liebenswürdig als in seiner Kammermusik, seinen Symphonien und andern Instrumentalwerken? Ich glaube nicht. Ist die Structur und Factur hier eine oberflächlichere als in andern Werken? Sicher nicht. Wird dem Spieler keine Gelegenheit gegeben durch seine Vortragskunst und durch seine Geläufigkeit zu glänzen? Gewiss ist die Gelegenheit dazu vorhanden, aber, wie mir scheint, nicht genügend, weil Mozart, nach damaligem Brauche, Manches (um nicht zu sagen Vieles) in seinen Concerten nicht so aufschrieb, wie er selbst es spielte und wie er es von Anderen gespielt haben wollte, sondern Vieles nur in Umrissen gab, die auszuführen von dem Spieler verlangt ward. Wer daher glaubt, es an der schuldigen Pietät fehlen zu lassen, wenn er von den Mozart'schen Aufzeichnungen irgendwie abweicht, wird sich oft in Verlegenheit und sehr beklemmt fühlen, sobald er sich öden Stellen gegenüber sieht, aus denen der beste Spieler etwas zu machen

nicht im Stande ist. Dass der Spieler in solchen Fällen nicht allein berechtigt, sondern sogar verpflichtet ist, bis zu einem gewissen Grade selbstschöpferisch einzugreifen, und dass dem Concertspieler zu Mozart's Zeiten eine viel grössere Selbstständigkeit eingeräumt war, als das heutzutage der Fall ist, dies zu begründen, sei nun zunächst meine Aufgabe. An erster Stelle erinnere ich an den ganz allgemeinen Brauch, die sogenannte „Cadenz", welche in jedem ersten Satze, häufig auch im letzten und dann und wann auch im langsamen Satze auftrat, nicht aufzuschreiben, sondern die Ausführung derselben dem Spieler anzuvertrauen, welcher also sie zu improvisiren oder zu componiren verpflichtet war. Man räumte ihm mithin das Recht ein, im Rahmen des Kunstwerkes selbstschöpferisch aufzutreten! Sogar Beethoven noch folgte diesem allgemeinen Brauche und wich nur einmal — in seinem letzten Clavier-Concerte in *Esdur* — hiervon ab, während er in seinen übrigen vier Clavier-Concerten und in seinem Geigen-Concerte die Cadenzen zu schaffen dem Solisten überliess. Aber nicht allein diese grosse Cadenz vertraute Mozart dem Spieler an, sondern er verlangte von ihm auch, dass er die kleinen Uebergänge vor der Wiederkehr eines Hauptthemas, wenn diesem eine Fermate vorherging, nach selbständiger Erfindung hinzufüge. Letzteres beweisen eine Anzahl von Blättchen seiner eigenen Handschrift, welche lauter derartige „Eingänge", wie Mozart sie nannte, enthalten, und welche mir im Autograph vorlagen. Mozart hat dieselben muthmasslich für seine Schüler oder Schüle-

rinnen, die derartiges nicht selbst schaffen konnten, aufgeschrieben. Die Ueberschriften auf diesen Blättchen lauten: „Erster (oder zweiter) Eingang zum Andante (Rondo) des Concertes ex *B*, ex *C*, u. s. w." In meiner bei Breitkopf & Härtel erschienenen Gesammt-Ausgabe der Mozart'schen Concerte findet sich u. A. im Andante des zwölften Concertes in *Adur* (2. Band, Seite 82, System 5) ein solcher Eingang von Mozart, welcher drei Systeme in Anspruch nimmt, anstatt der in der alten Ausgabe enthaltenen vier Noten:

In dem Rondo des *Cdur*-Concertes No. 13 begegnen wir (2. Band, Seite 108, System 7) einem mehr als drei Systeme langen Eingange anstatt der einfachen Pause mit Fermate, welche in der alten Ausgabe steht. Auch zu dem Concerte No. 15 in *Bdur* fand sich anstatt der blossen Fermate ein über vier Systeme langer „Eingang" (siehe Neue Ausgabe, Band II, Seite 155, System 2—6). Aus der Thatsache, dass diese Ueberleitungen von Mozart's eigener Hand existiren, geht also klar hervor, dass der Meister an solchen gewissen Stellen kleine Ueberleitungen zum Thema verlangte. Es sei mir gestattet, hier zu erwähnen, dass ich in meinen Hand-Exemplaren der Mozart'schen Concerte (in der bekannten alten Typen-Ausgabe) derartige kleine Uebergänge meiner Erfindung einschaltete, gerade an denselben Stellen, wo ich, viele Jahre später,

die Mozart'schen Originale in die neue Ausgabe aufnehmen konnte. Obgleich meine Uebergänge von viel bescheidenerem Umfange als die Mozart'schen, so hat mich dennoch seiner Zeit die Kritik deshalb angegriffen, wenn ich mich ihrer beim öffentlichen Spiele bediente und heute würde es mir nicht anders ergehen, wenn ich mich der echten Mozart'schen Zuthaten bediente, vorausgesetzt, dass es dem betreffenden Kritiker etwa unbekannt geblieben wäre, dass er echten, unverfälschten Mozart zu hören bekommen hätte. Ein fernerer Beweis, dass der Componist dem Spieler viel mehr Rechte und Selbständigkeit einräumte, beziehentlich ihm mehr zutraute, als dies heutzutage der Fall ist, liegt in dem Factum, dass Mozart in seinen Concerten kaum ein einziges Vortragszeichen vorschreibt, während er seine Werke für Clavier allein nicht selten minutiös genau bezeichnet. Im ersten Satze des berühmten *D moll*-Concertes finden sich in der Solostimme der Originalpartitur allerdings sechs forte- und fünf piano-Bezeichnungen aber freilich im steten Wechsel von halben Takten, und es ist begreiflich, dass Mozart, wenn er eine so ausnahmsweise Nüancirung verlangte, sich verpflichtet fühlte, dieselbe zu notiren, während er im Uebrigen glaubte, sich auf die Intelligenz des Spielers verlassen zu dürfen. So findet man denn in den beiden übrigen Sätzen dieses Concertes nicht eine einzige Vorschrift in Betreff der Dynamik. Das grosse *C dur*-Concert No. 21 enthält im Ganzen zweimal die Bezeichnung piano und desgleichen zwei forte-Zeichen! In seinem vielleicht umfangreichsten Concerte, dem sogenannten

Krönungs-Concerte (*D dur* No. 26) findet man Alles in Allem ein forte-Zeichen! Das Concert No. 16 in *D dur* enthält sogar nicht ein einziges Vortragszeichen, und wer sich die Mühe des Untersuchens nicht will verdriessen lassen, wird noch viele ähnliche Beispiele unter den übrigen Concerten finden. Wenn nun auch die Thatsache besteht, dass Mozart kaum irgendwelche Vorschriften über den Vortrag seiner Concerte gemacht hat, so wird doch kein Verständiger daraus folgern wollen, dass er die Clavierparthie in einem Grade der Stärke heruntergespielt haben wollte, sondern nur, dass er abermals dem Geschmacke und der Einsicht der damaligen Concertspieler sehr, sehr viel zutraute. Denn dass Mozart's Clavierspiel ein unglaublich fein nüancirtes war, erfahren wir von allen seinen urtheilsfähigen Zeitgenossen*). Aber selbst wenn uns diese Urtheile nicht überliefert wären, so würden wir allein aus der Nüancirung seines berühmten *A moll*-Rondos (Köchel, Verzeichniss No. 511) und namentlich aus dem Vergleiche des Autographen mit den älteren landläufigen Ausgaben abstrahiren können, dass Mozart einer der feinsinnigsten Spieler aller Zeiten gewesen sein muss. Die neueste Gesammt-Ausgabe der Mozart'schen Werke in Breitkopf & Härtel's Verlag

*) Ein Berichterstatter aus Wien schreibt: „Mozart ist der fertigste, beste Clavierspieler, den ich je gehört habe." „Nimmermeh werde ich den himmlischen Genuss vergessen", (sagt Rochlitz) „den er auch mir theils durch den Geist seiner Compositionen, theils durch den Glanz und dann wieder durch die hinschmelzende Zartheit seines Vortrages verschaffte." Clementi sagte: „Ich hatte bis dahin Niemand so geist- und anmuthsvoll vortragen hören."

enthält dies Rondo in vollständig genauer Uebereinstimmung mit dem Autographen. Es war für mich, der ich diese Ausgabe besorgte, geradezu ein Genuss dies Werk nach Mozart's eigener Handschrift zu revidiren und nicht allein zu gewahren, wie man in den alten Ausgaben manche Kühnheit unterdrückt hatte, welche dem Ohre vor hundert Jahren zu hart erschien, sondern namentlich auch zu entdecken, wie bei allen Abweichungen betreffs der Nüancirung stets die Lesart, wie sie Mozart's Handschrift bot, die unendlich viel feinere und geschmackvollere war. Wir finden hier auf mancher Seite mehr als zwanzig nur die Dynamik angehende Vorschriften, während die Bezeichnungen mittelst Bogen und Punkten etc. ausserdem eine äusserst sorgfältige ist. Aber nicht allein in diesem Werke, auch in andern, z. B. in der sehr wenig gekannten Menuett in *D dur* (K. V. No. 385), welche, nebenbei gesagt, um ihrer vielen harmonischen Kühnheiten willen höchst interessant ist, im *H moll*-Adagio, in den Phantasien ist die Bezeichnung eine sehr sorgfältige und kaum je begegnet man in seinen Solosachen für Clavier einem so auffallenden Mangel an Vortragszeichen, wie in den Concerten, welche Mozart doch zweifellos ebenso feinsinnig vorgetragen haben wollte wie jene. Wenn nun dieses Ansinnen, welches Mozart an den Spieler stellt, den Vortrag nach eigenem Ermessen zu gestalten und Cadenzen sowie Uebergänge von eigener Erfindung einzuschalten, evidente und unumstössliche Beweise sind für die bedeutende Selbständigkeit, welche dem Spieler damals ein-

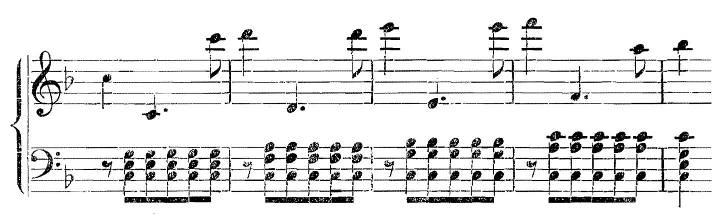
geräumt war, so glaube ich aber auch noch fernere Beweise durch den Vergleich der Mozart'schen Concerte mit seinen übrigen Clavier-Compositionen erbringen zu können. In den Concerten begegnet man nämlich recht häufig Takten und Perioden von solcher Dürftigkeit, wie man deren in seinen übrigen Werken nirgends findet, und es gehört ein durchaus blinder Autoritätsglaube dazu, um der Ansicht sein zu können, dass Mozart derartige Stellen so gespielt habe und so gespielt haben wollte, wie er sie notirte. Im letzten Satze des *Es dur*-Concertes (No. 22) begegnet man nach einer 17 Takte langen Sechszehntel-Passage folgenden sterilen Takten:



Kann ein verständiger Musiker im Ernste glauben, dass ein Mozart die unerhörte Geschmacklosigkeit besessen habe, obige Periode so zu spielen, wie sie notirt ist? Findet sich in der gesammten Claviermusik Mozart's ohne Orchesterbegleitung etwas Aehnliches? In dem *Adur*-Concerte No. 23 enthält das Andante folgenden Passus:



Aehnlichem begegnen wir im Andante des *Cdur*-Concertes No. 25:



Auch im Finale des herrlichen *Cmoll*-Concertes wird man nach einer siebentaktigen Periode mit unausgesetzter Sechszehntel-Bewegung folgenden lahmen Noten begegnen,



im Larghetto des Krönungs-Concertes folgenden ähnlichen:



Und weil ich mir gestattete, bei Gelegenheit des Vortrages von letztgenanntem Concerte die Lücken solcher Skizzen in bescheidener Weise auszufüllen, musste ich mich seiner Zeit von einem Kritiker des „Vandalismus“ bezichtigen lassen! Wahrlich eine seltsame Empfindung für einen Musiker, welcher sein Leben lang gerade Mozart auf's Innigste verehrt und cultivirt, und der, so zu sagen, über jede Note in seinen Concerten nachgedacht hat, um sie in Mozart's Sinne wiedergeben zu können!

Um den gütigen Leser nicht zu ermüden und um dies Schriftchen nicht durch allzu viele Notenbeispiele unnütz aufzubauschen, begnüge ich mich mit der Anführung obiger Stellen. Mit leichter Mühe wird man noch viele ähnliche Beispiele im *Bdur*-Concerte No. 15, im *Cmoll*-Concerte No. 24, im *Cdur*-Concerte No. 21 und im *Bdur*-Concerte No. 27 finden. Ich wiederhole die Frage, ob es denkbar

ist, dass diese angeführten Stellen mehr als Skizzen sein sollen, die der einsichtige und geschmackvolle Spieler erst zu vollenden und auszuführen hat? — Noch eine andere Wahrnehmung wird sich einem Jeden aufdrängen, welcher mit Aufmerksamkeit Mozart's Concerte mit seinen übrigen Clavierwerken vergleicht. In den letzteren wird man finden, wie er fast ausnahmslos die langsameren Themen und Cantilenen (wenn diese öfter als zweimal auftreten) bei jedesmaliger Wiederkehr mit den mannigfachsten melismatischen Varianten ausstattet, während dies in den Concerten nur äusserst selten der Fall ist. In dem bereits erwähnten berühmten *Amoll*-Rondo (Andante, $^6/_8$ Takt) dessen unnachahmlich schöner Vortrag durch Rubinstein einem Jeden, der es gehört, unvergesslich sein wird, tritt das Hauptthema fünfmal auf, und jedesmal umkleidet es Mozart durch anmuthige und liebenswürdige Varianten mit neuem Reize. Im Adagio der berühmten *Cmoll*-Sonate begegnen wir den ersten Takten des Hauptthemas sechsmal und jedesmal in anderer Fassung. Das Andante der *Cdur*-Sonate No. 7 bringt das Hauptmotiv sechsmal, und jedes nächste Mal in reicherer Form. In der *Bdur*-Sonate No. 13 erscheint das Hauptthema nur zweimal, das zweite Mal jedoch mit reicher Ornamentik versehen. Und noch unzählige Beispiele dieser Art wären anzuführen. Dieser Thatsache gegenüber muss es auffallend erscheinen, dass Mozart in seinen Concerten, und gerade in seinen grössten und brillantesten, die Gesangsthemen der langsamen Sätze vier- und fünfmal gänzlich unverändert bringt, vorausgesetzt, dass der Satz nicht von

Haus aus in Variationenform geschrieben ist. In allen fünfundzwanzig Concerten begegnen wir nur vier Ausnahmen. Dagegen erscheint im *Cmoll*-Concerte das Andante-Thema fünfmal ganz unverändert, im *Dmoll*-Concerte desgleichen, im *Ddur*- und *Bdur*-Concerte viermal in gänzlich gleicher Fassung. Ist das lediglich Zufall? Carl Philipp Emanuel Bach, unter dessen Einflusse doch auch Mozart unleugbar stand, schreibt in der Vorrede zu seinen „Sechs Sonaten für's Clavier mit veränderten Reprisen“: „Das Verändern beim Wiederholen ist heut zu Tage unentbehrlich. Man erwartet solches von jedem Ausführer.“ Der berühmte Clavier-Pädagoge Dr. Sigmund Lebert schreibt in seiner Vorrede zu seiner Ausgabe der Mozart'schen Concerte: „Es scheint uns gar nicht denkbar, dass Mozart, was er in seinen Sonaten und Fantasien ausgeschrieben gibt, in den Concerten — die ja doch höhere Ansprüche machten — ebensowenig gespielt, wie ausgeschrieben habe. Vernahmen wir ja doch auch in unserer Jugend von zuverlässigen Männern, die Mozart noch selbst spielen gehört, mit welchem Reichthum von improvisirter Ornamentik und Variirung er seine Vorträge ausgestattet habe. Die Ornamentik spielte überhaupt in jener Zeit eine grosse Rolle, so dass öfters, wenn ein Componist sie nicht wünschte, er dies durch die ausdrückliche Bezeichnung „senza ornamenti“ zu erkennen gab.“ Hummel, Mozart's hochbegabter Schüler, bestätigt die gleiche Ansicht durch seine bei Schott in Mainz erschienene Bearbeitung der „Sept grands Concertos de Mozart“. Dass das „Wie“ seiner Ausführungen mir persönlich meisten-

theils in hohem Grade unsympathisch ist, ändert nichts an der Thatsache, dass er die reichere Ausführung mancher von Mozart nur skizzirten Stellen, auf Grund persönlicher Ueberlieferung für geboten erachtete. Noch einen sprechenden Beweis für die übliche Anwendung der Variirung und Ornamentik in jener Zeit liefert die Ferdinand David'sche Herausgabe der berühmten Violin-Variationen in *G dur* von Rode, in welcher jener die Verzierungen mittheilt, genau wie der Componist sie beim Vortrage derselben anzuwenden pflegte. David verdankte das Material dazu seinem verstorbenen Freunde Eduard Ritz, einem der vorzüglichsten Schüler Rode's, welch letzterer im Jahre 1774 geboren ist und mithin noch ein Zeitgenosse Mozart's genannt werden muss. Nachstehend gebe ich von einer Stelle den Originaltext und darunter die Lesart von Rode's eigener Ausführung. Man ersieht hieraus, wie sehr weit Rode von dem abweicht, was er niederschrieb.



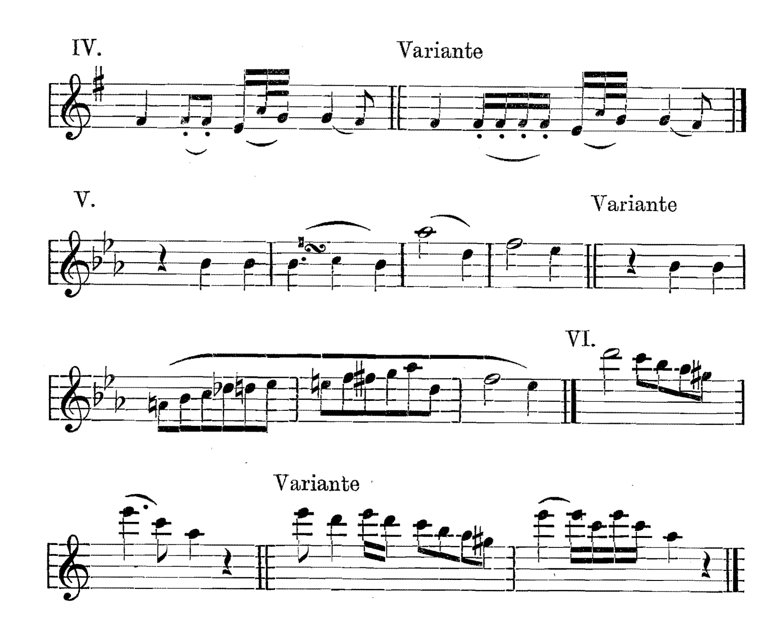


Wenn Dieser und Jener etwa der Ansicht sein sollte, dass ihm in diesem Falle die einfache Cantilene lieber sei als die verzierte, so ändert das an der Sache selber nichts. Es kommt eben bei Allem und Jedem darauf an, wie es gemacht wird und wenn man die wunderlieblichen Varianten betrachtet, mit denen Mozart in seinem *A moll*-Rondo das Thema bei jedesmaliger Wiederkehr ausstattet und welche man — wenn es nicht gar zu anachronistisch klänge — Chopin'sch zu nennen versucht wäre, so wird man sich versichert halten können, dass es kein Talmi-Gold war, mit dem er seine einfachen Themen in den Concerten schmückte. Aber nicht allein achttaktige Perioden, in sich vollendete Themen, pflegte Mozart umzugestalten, sobald sie wiederkehrten, sondern auch kurze Motive. Mozart schrieb nicht:



und ich glaube, es wäre seinem hochausgebildeten Schönheitsgefühle unmöglich gewesen, sich in solchen Fällen stricte zu wiederholen. Ein geistreicher Mensch pflegt nicht zweimal hintereinander dasselbe zu sagen, während er es für vortheilhaft halten kann, denselben Gedanken mit anderen Worten noch einmal auszudrücken, um ihn desto eindringlicher wirken zu lassen. Von den schier zahllosen Beispielen solcher Mozart'schen Praxis seien nur noch die folgenden aufgezeichnet:





Diesen Beispielen stelle ich folgende Stellen aus seinen Concerten gegenüber und frage, ob es in Mozart's Sinne gehandelt sein kann, wenn man dieselben solchergestalt spielt? ob es nicht vielmehr ein Beweis echter und wahrer Pietät ist, wenn man sich bemüht, die Wiederholung in möglichst Mozart'scher Weise umzugestalten?







Weist man darauf hin, dass Mozart im Concerte für zwei Claviere eine Menge solcher Varianten ausgeschrieben habe und fragt man, warum er denn nicht dasselbe in den anderen Concerten gethan, wenn er sie — die Varianten — gewollt hätte, so erwidere ich, dass dieser Umstand gerade für meine Behauptung spricht, indem Mozart unmöglich voraussetzen konnte, dass zwei Spieler in übereinstimmender Weise variiren würden, und somit sah er sich gezwungen, in diesem Falle von seinem Brauche abzuweichen. Auch der Umstand, dass gerade dies Concert etwas reicher mit Vortragszeichen ausgestattet ist, scheint mir meine Ansicht zu bestätigen. — Somit glaube ich theils historisch, theils ästhetisch begründete Beweise geliefert zu haben dafür, dass man die Mozart'schen Concerte nicht in sylbenstecherischer Weise genau so spielen

darf, wie sie notirt sind, sobald man sie mit wahrhaftiger Pietät im Sinne des Meisters spielen will. „Der Buchstabe tödtet, aber der Geist macht lebendig."

Ehe ich nun schliesslich den geneigten Leser ersuche, das Krönungs-Concert (*Ddur* No. 26) zur Hand zu nehmen und mir darin zu folgen, während ich die Abweichungen notire, welche ich für wünschenswerth, erlaubt oder geboten erachte (um an dem einen Beispiele zu zeigen, wie ich mir ein Mozart'sches Concert wirkungsvoll und möglichst im Geiste Mozart's gespielt denke), darf ich nicht verschweigen, dass ich der Ansicht bin, es sei unser modernes Ohr hinsichtlich der Klangfülle, die es vom Pianoforte erwartet und verlangt, durch den modernen Claviersatz so verwöhnt, dass ihm der Mozart'sche zuweilen, namentlich auch in den Begleitungsformeln, zu dürftig erscheinen muss, und dass ich mir deshalb an gewissen Stellen gestatte, derartige Begleitungsformeln, welche ja den musikalischen Gedanken gar nicht berühren, etwas breiter auseinander zu legen. Es versteht sich ganz von selbst, dass solches nur in bescheidener Weise, nicht aber in einer derartigen geschehen darf, welche die Eigenart Mozart's verwischen könnte. Ich füge hinzu, dass auch Clara Schumann und Ferdinand Hiller bei Stellen wie in der Romanze des *Dmoll*-Concertes von Takt 40 bis zur Wiederkehr des Hauptthemas die Partie der linken Hand etwas voller und reicher ausgestattet haben, als der Notentext vorschreibt. Ferner scheint es mir wohl angebracht zu sein, wenn man sich den grossen Umfang unserer jetzigen Flügel zu Nutze

macht an Stellen, wo das fünfoktavige Clavier jener Zeit seinen Dienst versagte, während der musikalische Gedanke augenscheinlich über die Grenzen des Contra-*f* oder des dreigestrichenen *f* hinaus verlangt. Und endlich bekenne ich, dass ich manche der Mozart'schen Passagen, welche er für eine Hand schrieb, unter beide Hände vertheile, um sie eindringlicher, kräftiger und brillanter hervorzubringen. Robert Schumann schrieb mir einst ins Album: „Die grosse Kunst ist die Wirkung, gleichviel wie sie hervorgebracht wird“, und ich meine, auf solche Fälle sei dieser, im Allgemeinen vielleicht anfechtbare Satz, gewiss anzuwenden. Es gilt wohl sicherlich gleich, mit welchem Fingersatz der Virtuose eine Passage spielt, wenn er sie nur charakteristisch und wirkungsvoll herausbringt.

Und somit lade ich jetzt den freundlichen Leser ein, das Krönungs-Concert mit mir durchzulesen und meine zugleich mit denen von Hummel zu vergleichen; ich erwarte dann von ihm ruhig die Entscheidung, ob die Freiheiten, welche ich mir nehme, den Mozart'schen Gedanken je in irgend einer Weise entstellen, verschleiern oder trüben, und ob jener Kritiker, welcher mir schon früher einmal „Vandalismus“ gegenüber Mozart vorwarf, im Rechte war, als er bei späterer Gelegenheit meinte, nur Derjenige könne mit meiner Art Mozart zu interpretiren einverstanden sein, der auch die Bearbeitungen der Concerte durch Hummel und Clasing gut heisse. Seltsamerweise betonte ein anderer Kritiker bei ganz derselben Gelegenheit, dass ich nicht eine einzige Note in dem ganzen Con-

certe geändert habe! Ist dies Letztere auch dem Buchstaben nach nicht der Fall gewesen, so hoffe ich doch, dass damit unwissentlich gesagt worden ist, dass meine Abweichungen nicht unmozartisch klangen und nicht aus dem Styl herausfielen.

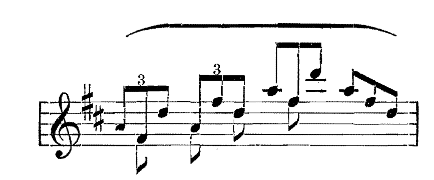
Den ersten Takt spiele ich der volleren Klangwirkung halber folgendermassen:



dann folge ich dem Mozart'schen Texte Note für Note, nur dass ich den 9. Takt mit einem Akkorde



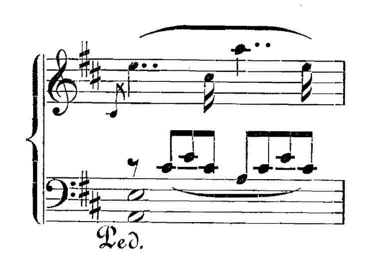
beginne und den 17. unter beide Hände vertheile,



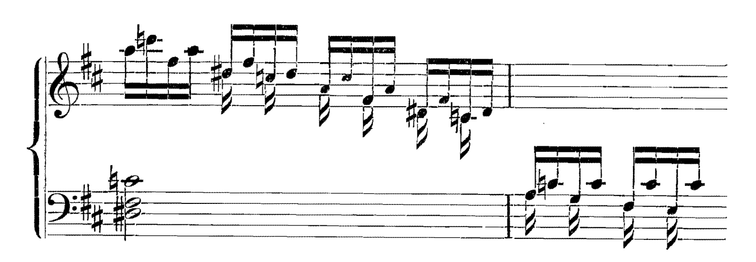
dem folgenden aber Oktaven im Basse hinzufüge. In diesem 19 Takte langen Solo nehme ich also drei höchst unbedeutende Aenderungen vor, während Hummel überhaupt nur zwei Takte unangetastet lässt! Im 17. Takte des zweiten Solo erlaube ich mir die kaum erwähnenswerthe Zuthat:



Nun bleibt Alles dem Originale ganz treu bis zum Eintritte des zweiten Themas, welches ich ähnlich, wie beim ersten Thema, in etwas breiterer Lage beginne, nämlich:



Von Takt 42 an vertheile ich die Passage unter beide Hände folgendermassen:





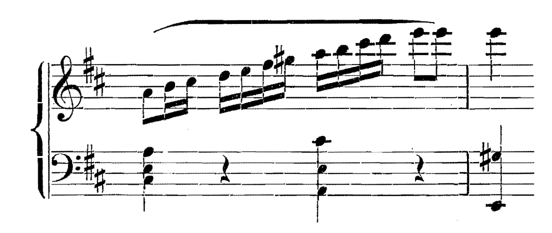
Takt 59—61 ändere ich nach oben entwickelten Ansichten, und zwar wie folgt:



Diese letzteren Zuthaten sind, wie man sieht, die wesentlichsten, die ich mir bis dahin gestattete. Die stricte Wiederholung des chromatischen Motivs scheint mir zu denjenigen Stellen zu gehören, die Mozart selbst zu steigern pflegte, und immerhin wird man mir zugeben müssen, dass ich nichts Unmozartisches hinzugethan habe, indem ich sein eigenes chromatisches Motiv imitatorisch in der Unterterz,

in der Gegenbewegung, und später anstatt der unleugbar etwas sehr verbrauchten Figur: 

als Begleitung zum Triller verwandt habe. Nunmehr bleibt bis zu den nächstfolgenden Takten des Tuttisatzes Alles unverändert. Von den 69 Takten dieses Abschnittes lässt Hummel nur 13 wie im Originale bestehen, während ich 63 unangetastet lasse und in den übrigen sechsen nur einiges Weniges hinzufüge, nicht aber Aenderungen vornehme. Im nächsten Soloabschnitte beginne ich mit Akkorden im Basse, anstatt der blossen Bassnoten, weil es unleugbar klanglich nicht schön wirkt, wenn zwischen den Tönen der rechten und denen der linken Hand eine zu weite Kluft liegt. Demgemäss spiele ich:



In Takt 16 und 17 vervollständige ich die Harmonie ein wenig durch Hinzufügung des Tenors:



Von Takt 28 dieses Soloabschnittes an wende ich jetzt wieder die Vertheilung der Oktavenstelle der linken Hand auf beide Hände an, in Folge dessen in Takt 32 noch eine kleine Variante nöthig wird:



In Takt 37 und 38 lege ich die Arpeggien in der linken Hand etwas breiter auseinander, und beim Schlusstriller spiele ich anstatt der schon einmal beseitigten Formel:



die Skala, welche im Takte vorher in der rechten Hand war, mit der linken in der Gegenbewegung, wie folgt:



In diesem Soloabschnitte von 42 Takten habe ich also in 10 Takten kleine Aenderungen angewandt, von denen wohl keine einzige den musikalischen Gedankeninhalt irgendwie berührt; Hummel ändert 32 Takte und unter diesen viele in einer Weise, dass von den Mozart'schen Noten nicht eine stehen bleibt. In dem ersten Takte des kommenden Soloabschnittes erlaube ich mir die Verdoppelung der rechten Hand durch die linke, um den Eintritt des Soloinstrumentes nach den wuchtigen Akkorden des Orchesters etwas kräftiger ertönen zu lassen, was bei der jetzt üblichen starken Besetzung des Streichquartetts um so wichtiger erscheint:



Dieselbe Verdoppelung wende ich bei der Parallelstelle in *F dur* an. Einige Takte später spiele ich die Passage in der linken Hand mit beiden Händen in folgender Weise:



und die folgenden analogen Takte ebenso. Wenn nun Mozart die schon auf S. 23 unter VII angeführte Stelle

viermal in denselben Rhythmus (und dreimal als Sequenz in denselben Intervallen) bringt, so spiele ich beim dritten und vierten Male die folgenden Varianten aus Gründen, die ich früher ausführlich dargelegt habe:



und drei Takte später, wo derselbe Rhythmus zum fünften Male wiederkehrt, wende ich eine bescheidene Imitation und eine Veränderung der letzten Achtel in Triolen an, um die Monotonie zu vermeiden, welche gewiss nicht von Mozart gewünscht ist.



Mit Ausnahme des Taktes



welchen ich spiele wie folgt:

bleibt jetzt bis zur Wiederkehr des Hauptthemas im Orchester Alles unverändert.

Damit man wieder einen Vergleich meiner Abweichungen mit denen von Hummel ziehen kann, theile ich mit, dass Letzterer in diesem Soloabschnitte von 56 Takten nur eine Anzahl von 23 Takten unverändert liess, während ich 16 Takte etwas anders gestaltete. Uebrigens kommt es wohl weniger auf die Menge der Takte an, als auf die Art und Weise *wie* man ändert, und ich glaube, dass ein jeder Unparteiische zugestehen wird, dass ein grosser Unterschied zwischen der Hummel'schen Art und Weise und der meinigen besteht, und dass z. B. der nachstehende Mozart'sche Gedanke





kaum noch zu erkennen ist, wenn Hummel Folgendes daraus macht:





Und ähnliche Beispiele von vollständigem Abweichen des ursprünglichen Gedankens sind zahlreich nachzuweisen. — Die Abweichungen, die ich mir in dem nun folgenden Abschnitte, welcher ja eine Wiederkehr des ersten Theiles ist, erlaube, beschränken sich auf die wenigen, die ich mir schon beim ersten Male gestatte. In den letzten 15 Takten vor dem kurzen Schluss-Tutti lässt Hummel

nicht einen einzigen Takt von Mozart bestehen und ändert sogar die Harmonien ganz unbekümmert, während ich nicht eine einzige Note verändere. — Im nun folgenden Larghetto, einer der schönsten Inspirationen Mozart's, wird dem Spieler die Aufgabe gestellt, das Thema viermal zu Gehör zu bringen und demgemäss — nach meinem oben entwickelten Principe — dreimal zu variiren. Nun muss ich bekennen, dass ich an dieser Stelle meinem Principe stets untreu geworden bin, d. h. dass ich das Thema stets ohne jede melismatische Veränderung spiele und zwar aus dem einfachen Grunde, weil mir keine Variante, die ich je erdacht, würdig schien, dieses bei aller Einfachheit doch so unendlich reizende Thema zu schmücken. Somit beschränkte ich mich darauf, diesen schönen Gesang stets durch andere Nüancirung neu erscheinen zu lassen und nur das letzte Mal, wo Mozart das Thema vom gesammten Streichorchester mitspielen lässt, und wo mithin das Clavier gewissermassen auch als Orchesterinstrument auftritt, pflege ich den Clavierpart in breiter Lage zu spielen, wie ein Spieler den Orchestersatz aus der Partitur spielen würde.*) Hummel hat es sich leicht gemacht, indem er einfach neunzehn Takte von dem Larghetto beseitigte, so dass das Thema bei ihm nur dreimal erscheint, und indem er andrerseits die banalsten Varianten anwendet, Varianten die zwar leicht erfunden

*) Siehe meine Bearbeitung dieses Larghetto für Clavier allein (Breitkopf & Härtel).

sind, das liebliche Thema aber mehr entstellen als schmücken. Man sehe:



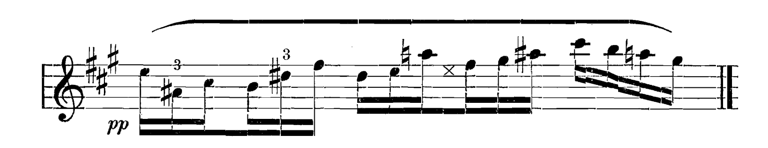


Alle auf Scala und Arpeggio beruhende, durch Vorschläge, Mordenten und Tonwiederholungen beschaffte Varianten sind zwar leicht erfunden, aber sie sind an sich unmozartisch und passen vollends zu diesem liebenswerthen, unschuldsvollen Thema wie die Faust auf's Auge, selbst wenn sie mit der höchsten Eleganz vorgetragen werden. Will man nun aber wissen, wie denn die Varianten beschaffen sein sollen, um einigermassen ihrem Zwecke zu entsprechen, so frage man bei Mozart selber, an und selbstverständlich am liebsten da, wo er am liebenswürdigsten auftritt, wie also unzweifelhaft in dem *Amoll*-Rondo. Man

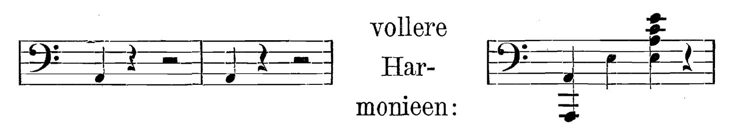
wird alsdann finden, dass er kaum je eine auf Akkorden oder gleichmässigen Intervallenschritten, auf diatonischer oder chromatischer Scala ausschliesslich basirte Variante bringt, sondern dass er, wie nach ihm Chopin, diese verschiedenen Hülfsmittel gleichzeitig braucht. Wie ähnlich sind z. B. in ihrem Princip die folgenden Stellen:



Mozart beharrt auf dem *a* und steigt im Uebrigen chromatisch hinauf, Chopin beharrt auf dem *c* und steigt chromatisch hinab. Nach dieser Abschweifung kehren wir zum Larghetto zurück. Im zweiten Solo gestatte ich mir den 9. Takt, welcher eine genaue Wiederholung des vorhergehenden bildet, folgendermassen umzugestalten:



Vom dritten Soloabschnitte an bis zu den Fermaten spiele ich statt der schlichten Bassnoten der linken Hand

 vollere Harmonieen:

Es wird wohl Niemand leugnen, dass es jedem Solisten unbehaglich sein muss, eine Stelle wie folgende zu spielen,

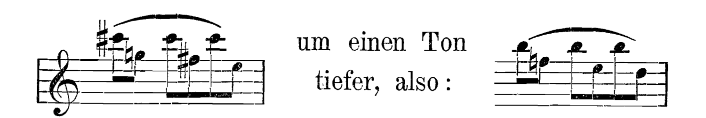


und dass eine vollere Begleitung der linken Hand dem Mozart'schen Gedanken nicht den geringsten Eintrag thut, wohl aber ihren Klangreiz erhöht. Man sieht übrigens, dass die eingeklammerte melodische Wendung von *e* bis *a*

viermal auftritt; die dadurch unleugbar entstehende Monotonie versuche ich zu unterbrechen, indem ich vom 6. Takte an spiele wie folgt:



Im 14. Takte wiederholt sich die Phrase des 12.



welch letzteren ich folgendermassen umwandle:



Nun erscheint folgende Wendung dreimal nacheinander:



Ferner spiele ich statt:

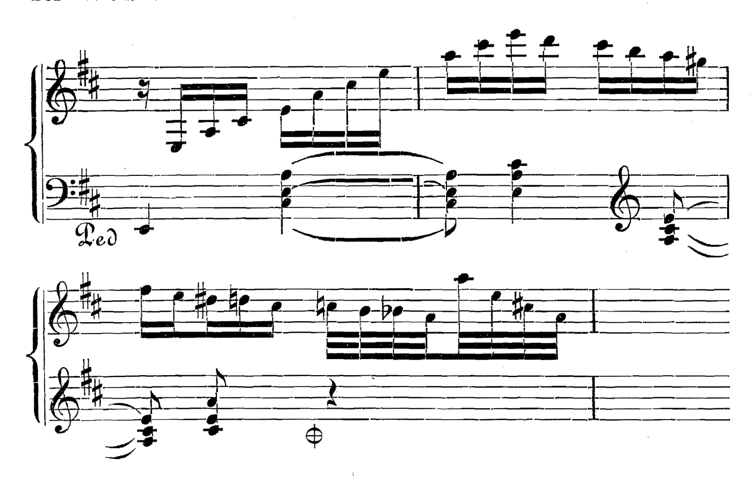


Man sieht, dass der letzte Eingang fast genau dem *A moll*-Rondo entnommen ist. Wäre es stets möglich, die Varianten dem Meister zu entlehnen, so wäre man allerdings glück-

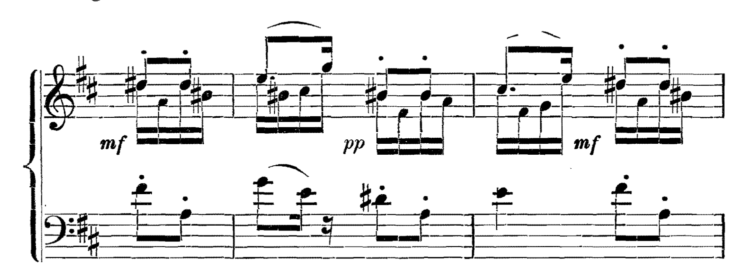
lich daran! Es erübrigt noch, zu erwähnen, dass ich die Scala im 2. und 3. Takte vor dem Schlusse bis auf das viergestrichene *e* ausdehne und bekenne offen, dass in diesem Falle die Aenderung nicht unbedingt nöthig ist, da die Stelle, wie sie Mozart schrieb, an sich schon eine Variante ist gegen die vorhergehenden Takte, aber ein feines Ohr dürfte es doch bedauernd empfinden, dass der Höhepunkt, das dreigestrichene *e*, innerhalb sieben Takten im Original dreimal vorkommt, und erscheint es mir sogar wahrscheinlich, dass Mozart selbst sich den grösseren Umfang der Flügel zu Nutze gemacht hätte, wenn er ihm zur Verfügung gestanden.

Im Finale, welches an sich sehr reich mit Zweiunddreissigstel-Figuren ausgestattet ist, habe ich mich stets fast genau an Mozart's Original gehalten. Im vierten und fünften Takte des zweiten kurzen Solos nehme ich in der linken Hand Akkorde in breiter Lage. Beim Eintritte des *Hmoll* im dritten Soloabschnitte nehme ich in der rechten Hand Oktaven, ebenso bei der analogen Stelle, die sogleich folgt. Abgesehen davon, dass ich in Takt 87 und 88 statt der einfachen Bassnoten vollere Akkorde nehme, bleibt Alles unangetastet. Von Takt 125 an setze ich in der linken Hand die von Mozart begonnenen vollen Akkorde fort, indem ich mit dem Daumen der linken Hand die Melodie unterstütze, welche der fünfte Finger der rechten Hand kaum mit genügender Kraft

hervorbringen kann. Von Takt 132 an spiele ich in folgender Weise:



Nach der nun folgenden Fermate ist, wie oben bewiesen wurde, eine kleine Ueberleitung ins Rondothema nöthig. Ich pflege derartige Uebergänge zu improvisiren und aus dem einzuleitenden Motive, in diesem Falle also aus folgenden vier Noten herausgestalten, also etwa in folgender Weise:





In Takt 44 nach dieser Fermate treffen wir auf folgende Wiederholungen desselben Motivs:

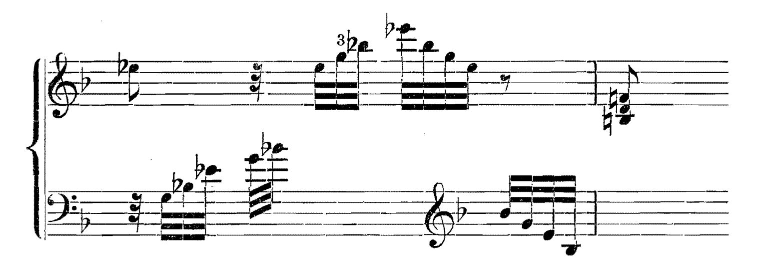


Diese letzten zwei Takte ändere ich folgendermassen:



Takt 62—63 spiele ich wieder mit hinzugefügten Oktaven

 und Takt 71 in nachstehender Weise:



Man sieht, dass ich nur die Lücke zwischen *g* und *es* durch das *b* ausfülle und das Arpeggio zum Zwecke grösserer Kraftentfaltung zwischen beide Hände vertheile. Im Verlaufe des Rondo bis zur nächsten Fermate mache ich nur dieselbe Aenderung wie von Takt 125 an, da, wo dieselbe Passage eine Quinte tiefer auftritt als vorher. Bei dieser Fermate schalte ich meine bei Breitkopf & Härtel erschienene Cadenz (Op. 87, No. 2) ein, welche gewiss von Manchem, und nicht mit Unrecht, für zu lang befunden werden mag. Die verschiedenen Themen aus dem ersten, zweiten und dritten Satze hier zu combiniren und gleichzeitig zu Gehör zu bringen, war mir so verlockend, dass ich hierüber das Maass aus den Augen verloren haben mag. In Takt 29, von dieser Fermate ab gerechnet, erscheint als Antwort auf eine mit Pauken und Trompeten stark instrumentirte Phrase des Orchesters Folgendes im Clavierpart:



um diese Antwort minder dürftig erscheinen zu lassen, spiele ich einige Verdoppelungen:



und in Takt 50 folgende Variante gegenüber den Takten 44—46



Takt 64 spiele ich die obere Oktave mit



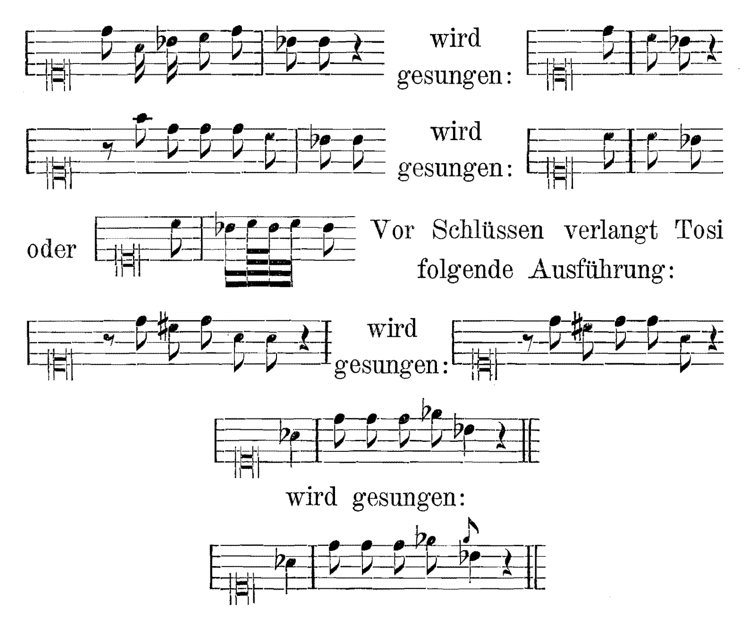
und dann die fünf Takte Tutti mit dem Orchester.

Hummel streicht in seiner Bearbeitung mit Souveränität 78 Takte aus dem Finale (die Möglichkeit des Verzählens um einige Takte zugegeben), und trotz dessen lässt er seine Aenderungen, welche aber meistentheils sehr tiefgehender Art sind und oft den Mozart'schen Gedanken kaum er-

kennen lassen, nicht weniger als 177 Takten angedeihen, gegenüber etwa 40 Takten, die ich meinerseits etwas anders ausgestalte, ohne aber, wie ich glaube, je den Kern des Mozart'schen Gedankens anzutasten.

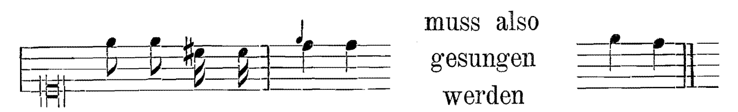
Ich fasse nun alles Obige in Kürze zusammen, indem ich meine Ansicht dahin ausspreche, dass das Hinzufügen von Cadenzen und von kurzen Ueberleitungen bei Wiederkehr eines Hauptthemas nach vorhergehender Fermate (und dies ist immer nur im zweiten oder dritten Satze der Fall) und dass die Ausführung offenbar nur skizzirter Stellen durchaus geboten, dass geschmackvolle Varianten, namentlich bei unmittelbar aufeinanderfolgenden Wiederholungen kurzer Motive oder bei Sequenzen, sehr wünschenswerth, und dass reicher und breiter auseinandergelegte Akkorde und Begleitungsformeln erlaubt sind, sobald dadurch lediglich die Klangschönheit im Claviersatz gehoben, nicht aber der musikalische Gedanke angetastet wird. Dieser oder jener Pessimist mag fürchten, dass jeder Willkür Thür und Thor geöffnet werde, sobald man überhaupt gestatte, im Mozart auch nur eine Note zu ändern, ich aber erinnere daran, dass wir heute Bach's Chaconne nicht hören könnten, wenn es den Geigern nicht gestattet wäre, die Arpeggios, welche Bach ohne jede Vorschrift über deren Ausführung (Bogenführung, rhythmische Eintheilung etc.) niedergeschrieben hat, nach ihrer Art auszugestalten, denn wie sie notirt sind, kann Niemand sie spielen. Ganz dasselbe verlangt man von dem Pianisten, wenn er die Arpeggios in der chromatischen Fantasie oder in der Einleitung (Phan-

tasie) zur grossen *Amoll*-Fuge spielt. Ist es pietätvoll gehandelt, wenn der Sänger die Recitative älterer Componisten genau so singt, wie sie niedergeschrieben sind, ohne sich der Appoggiatura zu bedienen, welche zu jener Zeit allgemein gelehrt ward? In der alten berühmten Gesangschule von Tosi-Agricola finden sich im Capitel „Ueber das Recitativ" eine Anzahl von Vorschriften mit Notenbeispielen, aus denen hervorgeht, dass der Sänger verpflichtet war, anstatt zweier gleichen Töne entweder einen Vorschlag (Appoggiatura) zu machen, oder auch eine Verzierung zwischen den beiden gleichen Tönen anzuwenden. Jedenfalls wurden die beiden gleichen Töne nicht geduldet. Unter Anderem führt Tosi folgende Beispiele an:



Vor Schlüssen verlangt Tosi folgende Ausführung:

Auch Vater Haydn schreibt: „Im Recitiren z. E.



Wahre Pietät ist's also, wenn man im Sinne und im Geiste der Meister interpretirt, nicht wenn man sklavisch ihrer Niederschrift folgt. Ich fürchte daher nicht, dem Zauberlehrling zu gleichen, der die Geister beschworen hat und sie nicht wieder zu bannen vermag. Im Gegentheile wage ich zu hoffen, dass diese Zeilen ein Scherflein dazu beitragen werden, die Concerte Mozart's von dem Banne zu befreien, der auf ihnen ruhte. Das Beste freilich müssen jetzt die Pianisten der Gegenwart thun, und ich werde stolz und glücklich sein, wenn ich dereinst erfahren sollte, dass ich dem Einen oder dem Anderen unter ihnen die Anregung zur Wiederaufnahme der Mozart'schen Concerte gegeben, und dass dieser oder jener Wink von mir freundliche Aufnahme und Beachtung gefunden habe.*)

Schliesslich möge es mir noch verstattet sein, in Kürze

---

*) Derjenige, welcher aber schon heute aufrichtigen Dank für sein Interesse an den Mozart'schen Concerten verdient, ist der reichbegabte, früh verstorbene Componist Hugo Ulrich, welcher dieselben vortrefflich für ein Clavier zu vier Händen bearbeitet hat (Leipzig bei F. E. C. Leuckart — Constantin Sander —) und welche Bearbeitung allen Denjenigen, welche nicht Gelegenheit haben, die Concerte in ihrer Originalgestalt kennen zu lernen, warm zu empfehlen ist. Ulrich ist allerdings dem Mozart'schen Texte ganz getreu geblieben, doch hat er es sich nicht versagt, dieselben mit Vortragszeichen reich auszustatten.

darzulegen, wie ich mir die wirkungsvolle Vortragsweise eines Mozart'schen Concertes denke. Vor allen Dingen sei der Vortrag in hohem Grade temperamentvoll. Die Werke eines Feuergeistes wie Mozart dürfen nicht mit einer gewissen akademischen Würde und Gelassenheit gespielt werden, sondern es muss hie und da sprühen und blitzen, wie man an anderen Orten für zarteste Innigkeit zu sorgen hat. Die raschen Tempi dürfen zwar nicht überstürzt, aber ebensowenig in einem gewissen „tempo ordinario" genommen werden. Was ehedem mit tempo ordinario bezeichnet wurde, nannte Mozart „Andante" und es folgt daraus, dass man Mozart's Andante wiederum nicht verschleppen darf, was so häufig, leider auch in seinen Opern, geschieht.*) Das temperamentvolle Spiel schliesst auch einen grossen Nüancenreichthum in sich ein. Ich führe wieder einmal Vater Haydn's Worte an, welcher sagt: „Es sollen die verschiedenen Zeichen nach ihrem Werthe wohl beachtet werden, denn es ist ein sehr grosser Unterschied zwischen piano und pianissimo, forte und fortissimo, zwischen crescendo und forzando und dergleichen." Ein temperamentvoller Spieler entwickelt ferner einen vollen, blühenden Ton auf

*) Julius Rietz schreibt in seiner Vorrede zur Entführung aus dem Serail: „In Erwägung der zu Mozart's Zeit völlig von unserer heutigen abweichenden Anschauung von Andante (wir bezeichnen damit ein mässig langsames Tempo, Mozart und seine Zeitgenossen ein mässig bewegtes) wird jenes „più Andante" schneller zu nehmen sein, als das vorhergehende Andante." Hätte doch eine Autorität wie Rietz eine Anweisung mittelst Metronombezeichnung hinterlassen, wie die Tempi in Mozart'schen Opern zu nehmen sind!

dem Instrumente, ohne den namentlich eine Mozart'sche Cantilene gar nicht denkbar ist. Aber darin besteht nicht das temperamentvolle Spiel, dass man diese oder jene Periode beschleunigt, eine andere wiederum verlangsamt. Wenngleich ein Mozart'scher Concertsatz ebensowenig nach dem Pendelschlage des Metronoms gespielt werden kann und darf wie irgend ein Symphoniesatz, so ist doch ein gewaltiger Unterschied zwischen dem gelinden, für den Hörer gar nicht bemerkbaren Uebergehen in ein nur um wenige Nüancen abweichendes Tempo und zwischen der jetzt selbst bei Dirigenten Mode gewordenen Manier, mit einer gewissen Ostentation fühlbaren Tempowechsel innerhalb eines organisch gefügten symphonischen Satzes eintreten zu lassen. Nicht festgefügte, nicht meisterlich und in einem Zuge geschaffene Werke mögen beim Vortrage der Nachhülfe mittelst Tempowechsels bedürfen, um ihren Mangel an organischem Zusammenhange zu verschminken; wendet man aber diese Art auf Meisterwerke, wie unter Anderem auf Mozart'sche Concerte an, so liefert man lediglich den Beweis, dass man die Aufgabe des Interpreten gänzlich verkennt; dieser soll Alles, was im Kunstwerke liegt, erkennen und für den Hörer klar und fasslich zur Darstellung bringen, nicht aber sich selbst hineintragen und dem Hörer durch Willkürlichkeiten zu imponiren suchen. Warum ist Joachim der unantastbare Interpret klassischer Werke? Wer hat ihn je im Beethoven'schen Concerte oder in den Quartetten der Klassiker willkürlich mit dem Tempo verfahren hören? — Uebrigens haben die

alten Meister ebensogut gewusst, wie ein Tempowechsel zu bezeichnen ist, wie wir. Wenn sie ihn gewollt, so haben sie ihn vorgeschrieben, ergo: wo sie ihn nicht vorgeschrieben haben, sollen wir, wie Mozart sich ausdrückt, „hübsch accurat im Takte bleiben.“ Mozart schreibt nämlich an seinen Vater über Nannette Stein (hervorragende Clavierspielerin ihrer Zeit, geb. 1769): „Sie wird das Nothwendigste und Härteste und die Hauptsache in der Musique niemalen bekommen, nämlich das Tempo, weil sie sich von Jugend auf völlig beflissen hat, nicht auf den Tact zu spielen.“ „Wenn eine Sache zweymal kömmt, so wird sie das zweyte Mal langsamer gespielt; kommt selbe drey Mal, wieder langsamer.“ „Herr Stein (ihr Vater) und ich haben gewiss zwei Stund' mit einander über diesen Punkt gesprochen. Ich habe ihn aber schon ziemlich bekehrt — — nun sieht und hört er, dass ich immer accurat im Tacte bleibe. Ueber das verwundern sich Alle. Das tempo rubato in einem Adagio, dass die linke Hand nichts davon weiss, können sie gar nicht begreifen; bei ihnen giebt die linke Hand nach.“ (Höchst interessant ist, dass Chopin ganz dasselbe über das tempo rubato mit folgenden Worten sagt: „Die linke Hand soll wie ein Capellmeister sein, nicht auf einen Augenblick darf sie unsicher und wankend sein.“) Wenn ein Mozart so deutlich ausspricht, was er vom „nicht Takt halten“ denkt, braucht es keiner ferneren Beweise und Autoritäten. Ich könnte aber auch Schumann's Worte anführen: „Spiele im Takte! Das Spiel mancher Virtuosen ist wie der Gang eines Betrunkenen.“

Noch erscheint es mir als eine conditio sine qua non, dass der Spieler vor allen Dingen einen überaus feinen Unterschied in Betreff des guten und schlechten Takttheils mache. Cantilenen wie in der Romanze des *D moll*-Concertes werden allen Reiz verlieren, wenn nach dieser Beziehung nicht auf's feinste abgewogen wird. Bekäme beispielsweise in dieser Stelle das letzte *b* einen gleich starken Accent wie das vorhergehende *d*, so wäre der Vortrag gleichzeitig falsch und unschön. Da die Mozart'schen Passagen, wenn sie nicht etwa dem Orchester gegenüber als begleitende Figuration auftreten (wie z. B. am Schlusse des ersten Satzes vom *C moll*-Concerte) meistentheils einen melodischen Kern umhüllen, so muss der Spieler diesen klar darzulegen suchen. Als Mittel wende man theils ein warmes Betonen, theils ein längeres Aushalten der betreffenden Töne an, ohne aber den Tönen eine längere rythmische Dauer zu verleihen. Folgende Stelle aus dem *C moll*-Concerte:



dürfte also zu spielen sein wie nachfolgend notirt ist:



und selbst die oberen Noten dürften etwas singend vorgetragen werden; dergleichen aber kann man durch No-

tirung gar nicht vorschreiben ohne Gefahr zu laufen, dass Derjenige, der sich lediglich an die Vorschrift hält, und dem nicht die innere Stimme den Vortrag dictirt, in Manierirtheit verfällt. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen." Aber gewiss schlagen noch manche Musikantenherzen, die Mozart nachzufühlen im Stande sind.

Leipzig, im Monate Juli,
da Mozart vor hundert Jahren die Zauberflöte schrieb.

Druck von Fr. Richter in Leipzig.

Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Leipzig.

W. A. Mozart's

sämmtliche Clavier-Concerte,

Clavier-Quartette und Clavier-Quintett

für Pianoforte zu vier Händen.

bearbeitet von

Hugo Ulrich.

Nr. 1 in Es-dur	n. Mk. 2,70	Nr. 12 in B-dur	n. Mk. 2,40
Nr. 2 in D-moll	n. Mk. 2,40	Nr. 13 in Es-dur	n. Mk. 1,80
Nr. 3 in C-moll	n. Mk. 2,40	Nr. 14 in A-dur	n. Mk. 1,80
Nr. 4 in D-dur	n. Mk. 3,—	Nr. 15 in D-dur	n. Mk. 2,10
Nr. 5 in A-dur	n. Mk. 3,—	Nr. 16 in C-dur	n. Mk. 2,10
Nr. 6 in D-dur	n. Mk. 2,70	Nr. 17 in F-dur	n. Mk. 2,10
Nr. 7 in B-dur	n. Mk. 2,40	Nr. 18 in Es-dur	n. Mk. 2,10
Nr. 8 in G-dur	n. Mk. 2,40	Nr. 19 in Es-dur	n. Mk. 2,10
Nr. 9 in B-dur	n. Mk. 2,70	Nr. 20 in C-dur	n. Mk. 1,80
Nr. 10 in C-dur	n. Mk. 3,—	Nr. 21 in F-dur	n. Mk. 1,80
Nr. 11 in F-dur	n. Mk. 2,40	Nr. 22 in B-dur	n. Mk. 1,80

Nr. 23 Quartett in G-moll . . n. Mk. 1,80
Nr. 24 Quartett in Es-dur . . n. Mk. 1,80
Nr. 25 Quintett in Es-dur . . n. Mk. 1,20

Dieselben in fünf Bänden gebunden:

Band I. Nr. 1 bis 6 . n. Mk. 10,50 — Band III. Nr. 13 bis 17 . n. Mk. 7.50
Band II. Nr. 7 bis 12 . n. Mk. 10,50 — Band IV. Nr. 18 bis 22 . n. Mk. 7.50
Band V. Nr. 23 bis 25 . n. Mk. 4,50

Otto Jahn äussert sich in seinem berühmten Werke über Mozart (Bd. IV. Seite 64 und ff.) bezüglich der Clavierconcerte u. A. wie folgt:

„Für Mozart's Würdigung als Claviercomponisten bieten die Clavierconcerte den eigentlichen Maassstab dar. Die Mehrzahl derselben, die er in seiner besten Zeit für sich selbst geschrieben hat, nimmt unter seinen Claviercompositionen den ersten Rang ein. — Sie sind echt claviermässig, dankbar und brillant, dabei nach der heutigen Entwickelung der Technik leicht. — Die hauptsächlichste Bedeutung der Concerte liegt aber nicht auf Seiten der Technik, sondern in ihrem musikalischen Gehalte.

Die **Augsburger Postzeitung** fügt hinzu: „Das Arrangement zu 4 Händen von Hugo Ulrich verdient die höchste Anerkennung, weil durch dasselbe das möglichst Grösste erreicht wird. Hugo Ulrich giesst nicht etwa blos alle Instrumente in die eine Retorte der 4 Hände und vermengt sie zu einem grossen Tutti, sondern er lässt alle Stimmen in möglichst vollkommener Bearbeitung zu Gehör kommen und bewahrt durch die kunstvolle Anordnung des Arrangements den einzelnen Instrumenten im Accompagnement ihren speciellen Reiz.

W. A. Mozart als Cavier-Componist

von

Franz Lorenz.

In Octav geheftet. Mk. 1,20.

Cadenzen

zu

Mozart'schen Clavierconcerten

componirt von

Carl Reinecke.

Op. 37.

Cataloge gratis und franco durch **Gebr. Reinecke,** Leipzig, Querstrasse 31.

In **Gustav Haushahn's Verlag** in **Leipzig** erschien:

Ave verum

von

W. A. Mozart

für Harmonium und Pianoforte

eingerichtet von

Moritz Scharf.

Preis 1 Mark.

Im Verlage von **Gebr. Reinecke, Leipzig** erschien früher:

Aphorismen

über

Die Kunst, zum Gesange zu begleiten

mit Notenbeispielen

von

Prof. **Dr. Carl Reinecke.**

Preis 60 Pfg.

Englische Übersetzung von Dr. Th. Baker.

Preis 1 Mark.

